

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

11

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

## *Ρουσσώ*



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ  
MILANO AGHNAI

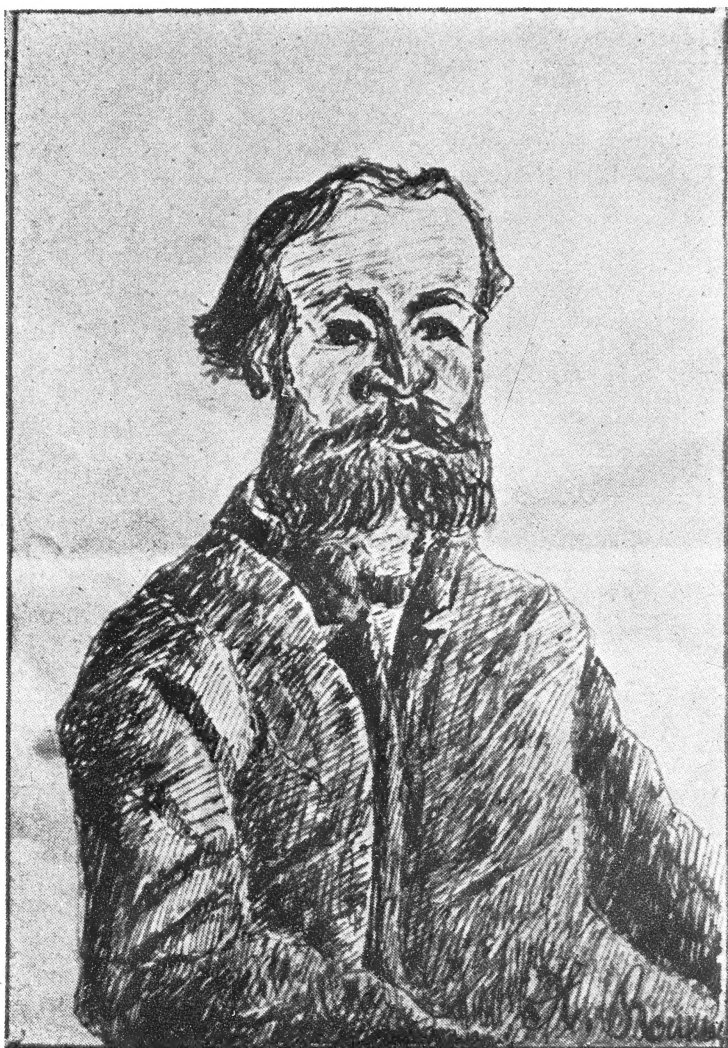


# Henri Rousseau

**Ο** ΑΝΡΙ ΡΟΥΣΣΩ, ό γνωστός σάν «Τελώνης» («Ντουανιέ»), γεννήθηκε στό Λαβάλ στίς 20 Μαΐου 1844. Ό πατέρας του ήταν λευκοσιδηρουργός. Ό προπάππος του, συνταγματάρχης τής Αὐτοκρατορίας καί στρατιωτικός κυβερνήτης τής Σελεστά, είχε ασκήσει τὰ διοικητικά του καθήκοντα μέ μεγάλη σχολαστικότητα. Άρκετά χρόνια ό Ρουσσώ θ' ακολουθήση τίς σπουδές του στό λύκειο, κάνοντας παράλληλα καί μαθήματα βιολιού. Πραγματικό ενδιαφέρον δέν έχει παρά γιά τήν ποίηση καί τή μουσική. Τὰ λευκοσιδηρικά ἐλάχιστα τόν ενδιαφέρουν. Μ' όλο πού έχει ἀπαλλαγή ἀπό τή στρατιωτική θητεία, κατατάσσεται στό στρατό καί στά 1864 γίνεται κλαρινετίστας. Στή διάρκεια τής θητείας του φαίνεται πώς πήγε στό Μεξικό μέ τήν ἀκολουθία τοῦ Μαξιμιλιανού. Άπό τό πολυθρύλητο αὐτό ταξίδι δέ βρέθηκε ποτέ κανένα ἴχνος, παρά μόνο στά θέματα όρισμένων του πινάκων. Ό Ἀπολλινάιρ, πού είχε διαδώσει τήν πληροφορία, μιλά ἐπίσης καί γι' ἀνδραγαθίες τοῦ Ρουσσώ στόν πόλεμο τοῦ 1870. Όπωσδήποτε ό Ρουσσώ βρίσκεται στό Παρίσι στά 1869. Παντρεύεται τότε τήν Κλεμάνς Μπουατάρ, μέ τήν όποία θ' ἀποκτήση ἐννιά παιδιά — μιὰ κόρη μόνο θά ἐπιζήση. Τήν ἐποχή τοῦ γάμου του ἐργάζεται σ' ἕνα δικαστικό κλητήρα· ἀργότερα, τό Δεκέμβριο τοῦ 1871, βρίσκει μιὰ θέση στό Δημοτικό Φόρο τοῦ Παρισιού σάν ὑπάλληλος δευτέρας τάξεως («τελώνης», όπως ἔλεγε ό ἴδιος): εἰσπράττει τό φόρο καί χορηγεῖ τή λεγόμενη «ἄδεια». Όσο γιά τήν καλλιτεχνική του δραστηριότητα, θ' ἀναφέρει συχνά μ' εὐγνωμοσύνη τό διευθυντὴ τής Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τής Ανών, τόν Κλεμάν, πού τόν ἐνεθάρρυνε καί φρόντισε νά τοῦ ἐξασφαλίσῃ ἕνα βραβεῖο — πάντα ό Ρουσσώ κολακεύεται ἀπ' τίς διακρίσεις. Στά 1884 ζητᾷ μιὰ ἄδεια ἀντιγραφῆς γιά τό Μουσεῖο τοῦ Λούβρου. Εἶναι ἡ ἐποχή πού δηλώνει πώς ἄρχισε νά ζωγραφίζει. Κατά τόν Βίλχελμ Οὐντε, ἐκθέτει γιά πρώτη φορά στά 1884 στοὺς Ἀνεξάρτητους. Τόν ἐπόμενο χρόνο ἀπέχει, ἀλλά ἐκθέτει πάλι στά 1886, καί τακτικά ἀπό τότε ὡς τὰ 1910. Στόν κύκλο τῶν Ἀνεξάρτητων τόν εἰσήγαγαν ό Σινιάκ καί ό Λύς. Θά πάρῃ μέρος ἐπίσης στό Φθινοπωρινό



## Ένας ιδιοφυής «τελώνης»



1

Σαλόν από τὰ 1903 ὡς τὰ 1908. Τὸν προσέχει ὁ Πισσαροῦ καὶ τὸν συστήνει στὸν Γουσταῦ Κάν. Στὰ 1886 ὁ Ρουσσὼ παρουσιάζει στὴ Φιλολογικὴ καὶ Μουσικὴ Ἀκαδημία τῆς Γαλλίας ἕνα βάλς, τὸ «Κλεμάνς», ποὺ παίρνει τιμητικὸ δίπλωμα.

Στὰ 1888 ἡ γυναίκα του Κλεμάνς πεθαίνει, ἀλλὰ ἡ μνήμη της θὰ μείνῃ ἱερή. Ὁ Βαλλοττὸν γράφει στὰ 1891 ἕνα ἄρθρο γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ρουσσὼ στὴν «Ἐφημερίδα τῆς Λωζάνης». Στὰ

1893, σαρανταεπνιά χρόνων, ὁ Ρουσσὼ ἐγκαταλείπει τὴ διοίκηση καὶ παίρνει σύνταξη 600 φράγκα τὸ χρόνο. Γιὰ νὰ καλυτερέψῃ τὸ εἰσόδημά του παραδίδει μαθήματα σολφέζ καὶ βιολιοῦ. Ὁ Ἀλφρὲ Ζαρρὺ, ποὺ κατάγεται κι αὐτὸς ἀπ' τὸ Λαβάλ, τὸν συναντᾷ στὰ 1893 καὶ γράφει γι' αὐτὸν στὴν «Τέχνη τῶν Γραμμάτων». Ὁ Ρουσσὼ κάνει τὸ πορτραῖτο του, ἀλλὰ ὁ Ζαρρὺ τὸ καταστρέφει: ὁ συγγραφέας τοῦ «Βασιλιᾶ Ὑμπνὸν» δὲν ἔτρεφε μεγάλη ἐκτίμηση γιὰ τὰ ἔργα τέχνης. Στὴ «Λευκὴ Ἐπιθεώρηση» ὁ Νατανσόν, διστακτικὸς στὴν ἀρχὴ (ἀποκαλεῖ τοὺς Ἀνεξάρτητους κόκκο «ἄκακων μανιακῶν»), νίοθετεῖ τελικὰ γιὰ τὸν Ρουσσὼ τὸν ὄρο «πριμιτίφ» (πρωτόγονος), ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τοῦ Ζαρρὺ.

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὁ Ρουσσὼ κάνει νέα σχέδια γάμου καὶ μηχανεύεται πῶς θὰ κερδίσῃ χρήματα. Στὰ 1898 συμμετέχει σ' ἕνα διαγωνισμό ποὺ ὀργάνωσε ὁ δῆμος, παρουσιάζοντας τοπία ἀπ' τὰ περὶχωρα τῆς Βενσέν: ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ ὅμως τοῦ εἶναι ἐχθρική. Ὁ Ρουσσὼ γράφει στὸ Συνδικάτο τοῦ Λαβάλ, μὲ τὴν πρόθεση νὰ πουλήσῃ στὴ γενέτειρά του τὴν Κοιμισμένη Τσιγγάνα, ἀλλὰ χωρὶς ἐπιτυχία. Συνθέτει ἕνα μελόδραμα, τὴν «Ἐκδίκηση μιᾶς Ρωσίδας ὀρφανῆς». Τὸ ἔργο του δὲν ἀνεβάζεται παρὰ μόνο τὸ χειμῶνα τοῦ 1966. Παντρεύεται γιὰ δεύτερη φορὰ τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1899 τὴ Ροζαλία Νουρὺ, χήρα κάποιου Τενσορέ, ποὺ θὰ τὸν ζωγραφίσῃ ὁ Ρουσσὼ σὰν πτώμα ποὺ τὸ κατασπαράζει ἕνα κοράκι στὸν πίνακα ὁ Πόλεμος (τὸν ἀπεχθανόταν).

Στὰ 1899 καὶ 1900 δὲν ἐκθέτει στοὺς Ἀνεξάρτητους, γιατί εἶναι μέλος τῆς Ἐπιτροπῆς, μαζί μὲ τὸν Σεζὰν καὶ τὸν Σινιὰκ. Ἡ δεύτερη γυναίκα του πεθαίνει στὰ 1903. Ἀρχίζει τώρα μιὰ ζωὴ μοναχική, ποὺ θὰ τὴν κάνουν θρυλικὴ οἱ μαρτυρίες τοῦ Ἀπολλιναιρ καὶ τῶν κυβιστῶν φίλων του. Στὰ 1906 ἡ «Αἰσθητικὴ Ἀνανέωση» μιλά γιὰ «ἀπατεῶνες σὰν τὸν Ματίς καὶ γιὰ ἀφελεῖς (ναῖφ) σὰν τὸν Ρουσσὼ». Τὰ χρόνια αὐτὰ θράσος καὶ παραλογισμὸς συγχέονται: ἐξαιτίας κάποιου κατεργάρη ποὺ ἐκμεταλλεύεται τὴν καλοπιστία του, παραλίγο νὰ τελειώσῃ ὁ Ρουσσὼ τὶς μέρες του στὴ φυλακὴ. Εἶναι γνωστὴ ἡ φράση, διάσημη πιά, ποὺ ἀπευθύνει στὸν Πικάσο: «Εἴμαστε οἱ δυὸ μεγαλύτεροι ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς μας, ἐσὺ στὸ αἰγυπτιακὸ εἶδος κι ἐγὼ στὸ μοντέρνο». Ἡ ἐρωτικὴ του τέλος περιπέτεια μὲ τὴν «κακούργα Λεονί», πλούσια σὲ κωμικὰ ἐπεισόδια, ἀλλὰ ἀληθινὴ πηγὴ βασάνων, δὲν ἀποκλείεται νὰ συνετέλεσε στὴν ἐπίσπευση τοῦ θανάτου του, στίς 2 Σεπτεμβρίου 1910. Γνώρισε τὴν προστασία καὶ τὸ θαυμασμὸ τοῦ



Πικάσσο, τοῦ Ἀπολλιναίρ, τοῦ Ρομπέρ Ντελωναί, τοῦ κριτικοῦ Βίλχελμ Οὐντε.

Οἱ «Μουσικὲς Συγκεντρώσεις» τοῦ Ρουσσώ συγκέντρωναν πολὺ κόσμο. Πήγαιναν ἐκεῖ ὁ Ἀπολλιναίρ, ὁ Πικάσσο, ὁ Μάξ Ζακόμπ, ὁ Μπράκ, ὁ Ἀντρέ Σαλμόν, ἡ Μαρί Λωρανσέν, ὁ Ρομπέρ καὶ ἡ Σόνια Ντελωναί κι ἕνα σωρὸ ἄλλοι. Ὁ νέος Ἀμερικανὸς ζωγράφος Μάξ Βέμπερ ἐξάλλου ὀργάνωσε ἐκθέσεις πινάκων τοῦ Ρουσσώ στὶς Ἑνωμένες Πολιτεῖες, τὴν πρώτη στὰ

1910 στὴ Νέα Ὑόρκη, εὐθὺς μετὰ τὸ θάνατο τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ Ἀρντέγκο Σόφφитσι θαύμαζε τὸν Ρουσσώ καὶ τὸν βοήθησε πραγματικὰ ἀγοράζοντας πίνακές του καὶ προμηθεύοντάς του πελάτες. Ἐγραφε στὴ «Φωνή» ἕνα ἄρθρο, ὅπου, χωρὶς καμιά ἐπιφύλαξη γιὰ τὴ θαυμαστὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τοῦ Ρουσσώ, τὸν παραλλήλιζε μὲ τὸν Πάολο Οὐτσέλλο. Στὸν τάφο τοῦ Ρουσσώ, στὴν ἐπιτύμβια πλάκα, ὁ γλύπτης Μπραγκούζι χάραξε τὸ στίχο τοῦ Ἀπολλιναίρ: «Εὐγενικὲ Ρουσσώ, μᾶς ἀκοῦς...»

C. LONZI

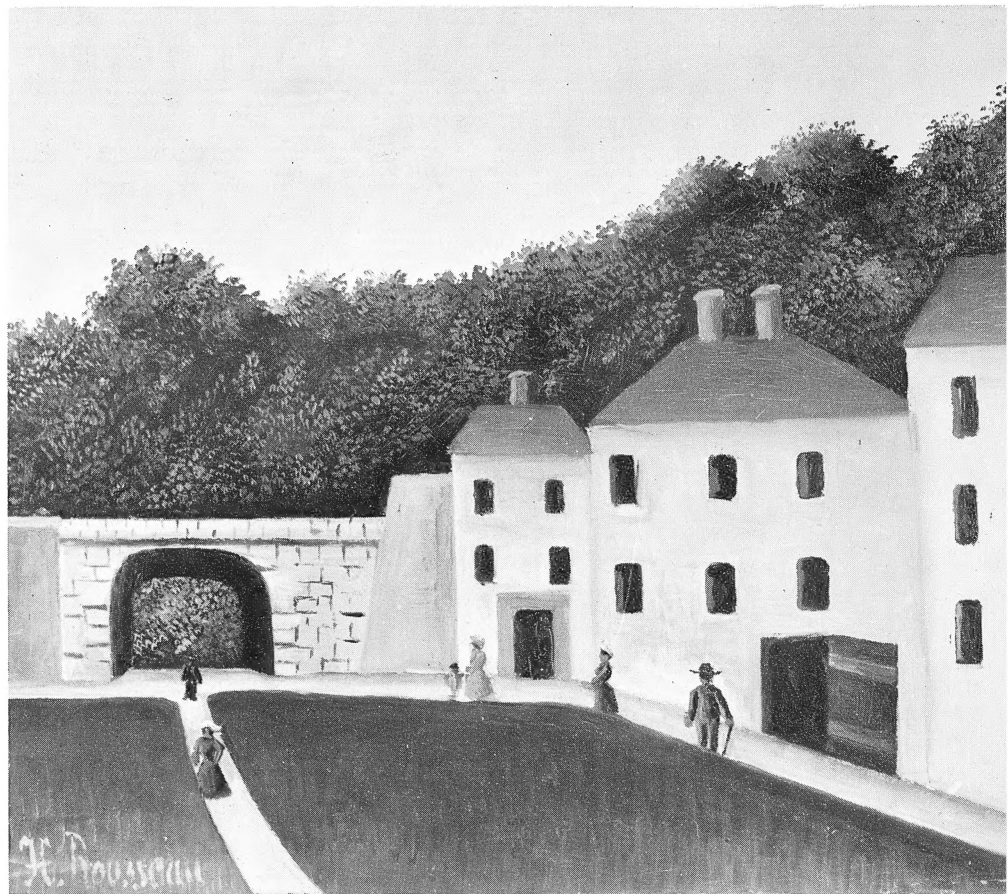
**Η** ΕΜΦΑΝΙΣΗ τοῦ Ἀνρί Ρουσσώ στὸ δεύτερο μιστὸ τοῦ 19ου αἰῶνα εἶναι ἕνα φαινόμενο ἀπροσδόκητο, γιὰ τὸ ὁποῖο ἡ κριτικὴ ἄλλην ἐξήγηση δὲ βρῆκε παρὰ τὸν αὐθορμητισμὸ τοῦ πρωτόγονου, ἐπαναλαμβάνοντας ἔτσι μὲ ἀρκετὰ διαφορούμενο τρόπο τὸν ὀρισμὸ τοῦ Ζαρρύ. Τὸ γεγονὸς εἶναι πὼς ἡ τέχνη τοῦ Ρουσσώ, χωρὶς τὴν ἐγγύηση μιᾶς ἱστορικῆς συνέχειας, παρουσιάζεται ἀποκλειστικὰ μέσα ἀπὸ εἰκόνες ποὺ ἀποκαλύπτουν τὴν ψυχικὴ ἐνέργεια τοῦ ἀτόμου στὶς σχέσεις του μὲ τὸν κόσμο: μιὰ παρουσία καμωμένη ἀπὸ μυστήριο καὶ βεβαιότητα, ἡ «κοσμικὴ συνείδηση» τῆς ὑπάρξεως.

Χωρὶς νὰ ἔχη τὴν καλλιτεχνικὴ ἀγωγή τοῦ Ὀντιλὸν Ρεντὸν — ποὺ ἦταν, καὶ ὄχι τυχαῖα, ἕνας ἀπ' τοὺς πρώτους ποὺ ἐνδιαφέρθηκαν γι' αὐτὸν — ὁ Ρουσσώ, ἀντίθετα μὲ τοὺς σύγχρονους τοῦ ἐμπρεσιονιστές, βλέπει στὴν τέχνη τὴν ἐλεύθερη ἐκδήλωση τοῦ φανταστικοῦ ποὺ εἶναι ἀδιάκοπα παρὸν στὴ συνείδηση.

**Σ**ΤΑ 1885, ὅταν ἐκθέτει τὰ πρῶτα του ἔργα, γεννιοῦνται νέα ρεύματα, ἀναβιώσεις τοῦ Ἐμπρεσιονισμοῦ, ποὺ ὡστόσο εἶναι ἀντίθετες μ' αὐτόν. Ξαφνικὰ ὁ Σινιὰκ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ ἔργο *Ἐνας Ἰταλικὸς χορὸς*. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τοῦ Νεοεμπρεσιονισμοῦ, ποὺ τείνει στὴν ἐπιστημονικὴ συστηματοποίηση τῆς «αἰσθήσεως» κι ἐλευθερώνει τὸ ρυθμὸ τοῦ πίνακα ἀπὸ τὸ ρεαλιστικὸ του ὑποστήριγμα. Ἐτσι ὁ Ρουσσώ, ἀπὸ τὰ πρῶτα του βήματα, σχετίζεται μὲ τοὺς νεοεμπρεσιονιστές, κι αὐτὸ ἀναμφίβολα θὰ πρέπη νὰ ἐπηρέασε ἀποφασιστικὰ τὴν ἐξέλιξή του, βάζοντας κάποιον φραγμὸ στὴν ἐκφραση τῆς ἀφέλειάς του. Παρατηροῦμε πὼς τὰ πρῶτα χρόνια τὸ ἀνέκδοτο εἶχε ἀκόμα ἕνα σχετικὸ βάρος στὴν παράσταση τῶν τοπίων καὶ στὶς ἐρωτικὲς συναντήσεις μέσα στὰ δάση. Σ' ἕναν πίνακα, ὅπως ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ 1889 - 1890, *Ἐγώ, πορτραῖτο-τοπίο*, τὸ παιχνίδι τῶν ὀριζόντιων καὶ κατακόρυφων ἐπιπέδων ἀποκαλύπτει τὴν ἐπίδραση τοῦ Σερά καὶ τοῦ Σινιὰκ καὶ μαρτυρεῖ μιὰν ἀναπάντεχη ρήξη μὲ τὰ συμβολικὰ καὶ φανταστικὰ θέματα ποὺ ζωγράφιζε ὡς τότε.

Στὰ ἐπόμενα ἔργα ὁ Ρουσσώ φαίνεται λιγότερο δεμένος μὲ τὸ ὕφος τῶν ἄλλων ζωγράφων· ἀνακαλύπτει σιγὰ σιγὰ θέματα πιὸ σύμφωνα μὲ τὸ φυσικὸ ρεῦμα τῆς φαντασίας του. ἤδη στὸ πορτραῖτο τῆς πρώτης γυναίκας τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ τὸ ζωγράφησε κι αὐτὸ στὰ 1890, ἡ περίπλοκη φυλλωσιά, ποὺ θὰ εἶναι πάντα ἕνα ἀπὸ τὰ ἀγαπημένα του θέματα, πλαισιώνει τὸ πρόσω-

## Ὁ «νέος εἰκονογράφος» τοῦ Ζαρρύ, ὁ «εὐγενικὸς Ρουσσώ» τοῦ Ἀπολλιναίρ.



2

πο μὲ στοιχεῖα ἐπ'ἀλλήλα καὶ διάχυτα. Ὁ πρῶτος ἐξωτικός του πίνακας, *Καταιγίδα στὴ ζούγκλα*, ποὺ ἐκτίθεται στὰ 1891, δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς ἡ ἀνακάλυψη τῆς τροπικῆς βλαστήσεως τὸν βοήθησε νὰ βρῇ μιὰ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὴ φαντασία του καὶ τὴν πραγματικότητα καὶ φανερώνει τὰ συνθετικὰ του χαρίσματα. Ἀντίθετα μὲ τὴν κάπως σκόπιμη αὐστηρότητα τῶν νεοεμπρεσιονιστικῶν πινάκων, τὸ ὕφος τοῦ Ρουσσώ ἀναπτύσσεται αὐθόρμητα. Στὰ *Ἐκατόχρονα τῆς Ἀνεξαρτησίας* (1892) οἱ σημαῖες μὲ τὶς παράλληλες ρίγες, τὸ φύλλωμα ποὺ προβάλλεται στὸν οὐρανό, ἡ ἐπ'ἀλλήλη διάταξη τῶν προσώπων κάνουν αὐτὴ τὴ δοκιμὴ ὕφους μιὰ γνήσια ἐκφραση τῆς ζωικῆς ὁρμῆς,



όπως τη βλέπομε σὲ μερικές ἀφρικανικές δημιουργίες. Στὸν *Πόλεμο* πάλι (1894), γιὰ νὰ παραστήσῃ τὸ θέμα ποὺ διάλεξε, υἱοθετεῖ ἕναν τυπικὸ ρυθμὸ ἀνάλογο μὲ τὸ ρυθμὸ τῶν μαχῶν τοῦ Πάολο Οὐτσέλλο. Ὁ Ζαρρὺ διακρίνει αὐτὴ τὴν ὁμοιότητα μὲ τὴν τέχνη τοῦ 15ου αἰῶνα καὶ ἀναφέρει σχετικὰ, κάπως ἐπιπόλαια εἶν' ἀλήθεια, τὸ ὄνομα τοῦ Μέμλινγκ. Ὁ χαρακτηρισμὸς «νέος εἰκονογράφος» ποὺ δίνει στὸν Ρουσσὼ εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ σωστοὺς ποὺ διατυπώθηκαν ποτέ.

**Δ**ΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ καὶ ἀπόλυτη, ἡ φαντασία τοῦ Ρουσσὼ ἀνταποκρίνεται στὶς παρορμήσεις τοῦ ἀσυνειδήτου, ἀλλὰ μὲ τρόπο ὁλότελα διαφορετικὸ ἀπ' ὅ,τι στοὺς συγχρόνους του κι ἰδιαίτερα τοὺς σουρρεαλιστές. Ἐκεῖ ἔγκειται ἡ ἀληθινὴ καινοτομία του.

Ὁ Ρουσσὼ βρίσκεται πραγματικὰ στοὺς ἀντίποδες τοῦ ἀτόμου ποὺ παλεῦει ἀνάμεσα στὴ λογικὴ καὶ τὸ ὑποσυνείδητο, τοῦ ἀτόμου ποὺ ἡ διχασμένη του ψυχολογία ἔχει γίνει τὸ πρότυπο τοῦ σύγχρονου πολιτισμοῦ· ὅπως ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος, αἰσθάνεται τὴ συμμετοχὴ του στὸν κόσμον μ' ἕνα ἄνοιγμα πέρα γιὰ πέρα ἀδιαφοροποίητο, ὅπου πραγματικὸ καὶ ὑπερφυσικὸ συγχέονται. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ὁ χαρακτηρισμὸς «πρωτόγονος» ποὺ τοῦ ἀπέδωσαν παίρνει τὴν ἀκριβέστερη ἀξία του. Οἱ εἰκόνες του, ποτισμένες μ' ἕνα εἶδος μαγικὸ ὕγρo, μαρτυροῦν κάτι τελείως ἀσυνήθιστο καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴ του καὶ γιὰ τὴ δική μας: τὴν ψυχικὴ του ἐνότητα. Καμιὰ σχέση λοιπὸν μὲ τοὺς «ναῖφ» ἐκείνους ποὺ στὴ συνέχεια ἔγιναν τῆς μόδας μὰ ποὺ ἡ τέχνη τους, μὴ ἔχοντας σημαντικὲς συναρτήσεις, συνιστᾷ ἕναν περιορισμένο πολιτιστικὸ τομέα. Ἡ ἔνταξη τοῦ Ρουσσὼ στὴν κοινωνία, ἡ συμμετοχὴ του στὴν οὐσία τοῦ κόσμου συνεπάγονται μιὰ ἀφύπνιση τῆς συνειδήσεως.

Ἡ παράξενη μυθομανία του παίξει λοιπὸν σημαντικὸ ρόλο στὸ πῶς βλέπει τὸν κόσμον: δὲ βλέπει τὴν πραγματικότητα καὶ τὴ φαντασία σὰ δυὸ ἀντιφατικὲς ὀντότητες, ἀλλὰ μάλλον σὰν τοὺς σύστοιχους ὅρους μιᾶς συγκεκριμένης κατάστασης. Πρέπει ἐπίσης ν' ἀποδώσωμὲ στὴν ἀπουσία κριτικοῦ πνεύματος τὴν ἐπιμονὴ μὲ τὴν ὁποία καλλιέργησε τὸ μῦθο τοῦ πολιτιστικοῦ θεσμοῦ. Ὡστόσο δὲν ἔχει τίποτα ἀπ' τὴν ἐπιθετικότητα ποὺ θὰ ἐκδηλώσουν οἱ σουρρεαλιστές: ὁ Ρουσσὼ, ἀποτυγχάνοντας στὴν προσπάθειά του νὰ ἐνταχθῇ στὸν κόσμον τῆς πραγματικότητας, ἀντιδρᾷ χωρὶς ἴχνος διανοητικῆς ἐνέργειας, βάζοντας σὲ κίνηση ἕνα μηχανισμό καθαρὰ ψυχικὸ: ἀφήνει ἐλεύθερες τὶς ἀντίρροπες φαντασιώσεις ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ τοῦ χαρίσουν μιὰν ἰσορροπία.

Γι' αὐτὸ κι οἱ παραστάσεις του φαίνονται δεμένες στὴν ἴδια τὴ δομὴ τῆς φαντασίας, σὰν προικισμένες μ' ἕναν ἑγγενῆ ψυχολογικὸ χαρακτήρα. Τὸ μεγάλο κενὸ ὅπου αἰωρεῖται ἡ μορφή τῆς *Κοιμισμένης Τσιγγάνας* καί, ἀκόμα πιὸ περιεργά, τὸ *Παῖδι στοὺς Βράχους* (ἔργα καὶ τὰ δυὸ τοῦ 1897), δίνει μιὰν ἐντύπωση δυναμικὴ καὶ ὄνειρικὴ συνάμα ποὺ ἀνάγει τὶς σκηνὲς αὐτὲς σ' ἕνα εἶδος παραισθησιακῆς πραγματικότητας.

**Η** ΑΠΟΛΥΤΗ ἀξία ποὺ ἀποδίδει ὁ Ρουσσὼ στὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα καθρεφτίζεται στὸ χαρακτήρα τοῦ ἔργου του. Οἱ πίνακές του, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἔχουν σὰ μαρτυρίες τῆς ἐποχῆς, προδίδουν μιὰν ἀδιάφθορη πραγματικότητα. Ἡ ἐπιφάνεια τῶν πινάκων του δὲν παρουσιάζει ποτὲ τὸν προσωρινὸ ἐκεῖνο χαρακτήρα ποὺ βλέπομε σὲ πολλοὺς ἔμπροσθενιστικoὺς πίνακες καὶ ποὺ ἴσως εἶναι ἀναπόσπαστος ἀπὸ τὴν ποιητικὴ τους φύση. Καὶ ὁ Σεζὰν ἀντέδρασε σ' αὐτὸν τὸ χαρακτήρα καὶ ὑποστήριξε τὴν παράδοση τῆς συμβολικῆς ιδέας. Ἀπὸ μιὰν ἄποψη ὁ Ρουσσὼ προχωρεῖ περισσότερο: οἱ δεσμοὶ του μὲ τὶς ἄμεσες ἀνάγκες τῆς ζωῆς τὸν κάνουν νὰ ξεπεράσῃ τὰ καθαρὰ κι ἀπλὰ καλλιτεχνικὰ πλαίσια, ὅπου τόσο συχνὰ περιορίζονται τὰ σύγχρονα ἔργα. Τὴ δραστηριότητα τοῦ ζωγράφου τὴ βλέπει λίγο ὅπως ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος, ποὺ

παραδίνεται στὴ μαγεία καὶ ἐπικαλεῖται τὶς ἀπόκρυφες δυνάμεις. Ἐρευνώντας τὶς μαρτυρίες ποὺ ὑπάρχουν γι' αὐτόν, ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση πὼς εἰσδύει στὸ παράξενο καὶ εἰδικὸ βάθος τῆς προσωπικότητάς του, ποὺ εἶναι ἀποφασισμένη νὰ μὴν ὑποστῇ τοὺς ἀντίκτυπους τοῦ σκεπτικισμοῦ, ἔστω κι ἂν εἶναι δικαιολογημένος. Ὅπως ξέρομε, πίστευε στὰ πνεύματα, ἢ μάλλον ζοῦσε συντροφιά μ' αὐτά: εἶχε τὴν πεποίθηση πὼς ἡ πρώτη του γυναίκα, καὶ νεκρὴ, τὸν παρακολουθοῦσε στὴ δουλειά του καὶ κάποτε κάποτε μάλιστα ὁδηγοῦσε τὸ χέρι του.

**Ο**Ι ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ αὐτὲς ἐντυπώσεις δὲν τὸν ἐμπόδιζαν ὥστόσο νὰ μένῃ πιστὸς στὶς ἱστορικὲς παραδόσεις τῆς χώρας του, μὲ ἀπόψεις τόσο πολυσύνθετες ποὺ μᾶς κάνουν νὰ σκεφτόμαστε πὼς στὴ Γαλλία, ἰδιαίτερα στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰῶνα, σὲ μιὰ κοινωνία μὲ ἰσχυροὺς ταξικoὺς διαχωρισμούς, καὶ οἱ πιὸ φιλελεύθερες ἀπαιτήσεις ταυτίζονταν ἀκόμα μὲ ἀξίες παραδοσιακές. Ὡς θυμηθοῦμε τὸν τελετουργικὸν χαρακτήρα τῶν χρονικῶν τῆς οἰκιακῆς ζωῆς τοῦ Παρισιοῦ ποὺ μᾶς ἄφησαν ὁ Μποννὰρ καὶ ὁ Βυγιάρ. Ὡς θυμηθοῦμε τὸ μυστικισμό ποὺ ξαναβρίσκει κάπως ὁ Γκωγκέν στὴν Ταϊτή, ἀφοῦ πρῶτα τὸν ἀναζήτησε στὴ Βρετάνη καὶ τὸν ἔθρεψε στὸν κύκλο τοῦ Μαλλαρμέ. Ὡς ἀν' ἀναγνωρίσωμε τοὺς κοινωνικοὺς αὐτοὺς θεσμούς, δὲ θὰ μπορέσωμε νὰ καταλάβωμε σωστὰ τὴν *Γκράντ Ζὰν* ἢ τὸ *Τσίγκο* τοῦ Σερά, οὔτε τὸ θέμα ὀρισμένων ἔργων τοῦ Ζολά καὶ τοῦ Ὑσμάν, οὔτε τὸ συμβολισμό τοῦ Ζίντ. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, οἱ εἰκόνες ποὺ ζωγράφισε ὁ Ρουσσὼ ἀποκαλύπτουν βέβαια κάτι μοναδικὸ κι ὑποκειμενικὸ, φαίνονται ὅμως στενὰ δεμένες καὶ μὲ καθορισμένα ἐξωτερικὰ στοιχεῖα. Τὰ πατριωτικὰ θέματα, ὅπως ἡ *Ἀλληγορία τῆς Γαλλικῆς Δημοκρατίας* ἢ τὰ *Ἐκατόχρονα τῆς Ἀνεξαρτησίας*, εἶναι συμβολικά, καθὼς ἐπίσης κι ἄλλοι πίνακες σ' ἕνα θαυμάσιο ἀπλοϊκὸ ὕφος, ὅπως ἡ *Ἐλευθερία ἐξορκίζει τοὺς καλλιτέχνες νὰ συμμετάσχουν στὴν 22η ἐκθεση τῶν Ἀνεξαρτητῶν*. Ἀλλοῦ ὁ Ρουσσὼ συμμορφώνεται μὲ τὸ λαϊκὸ γοῦστο τοῦ τύπου τῶν εἰκόνων τοῦ Ἐπινάλ. Ὁ κόσμος αὐτὸς εἶναι δικός του, δὲ διανοεῖται καν νὰ τὸν ἀλλάξῃ. Στὸ βάθος, ἡ τόση του ἐπιμονὴ στὶς ἐξωτικές παραστάσεις ὀφείλεται στὸ ὅτι τὴν ἐποχὴ ἐκείνη οἱ ἀποικιακὲς κατακτήσεις κάνουν τοὺς Γάλλους νὰ ὄνειροπολοῦν. Ὁ Ρουσσὼ ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ λαϊκὴ ἀνάγκη ποὺ, διατυπωμένη κιόλας ἀπ' τὸν Ντελακρουά, τὸν Φλωμπέρ, τὸν Μπωντελαίρ, φανερόνεται καὶ στὸν Γκωγκέν καὶ θὰ ἐκδηλωθῇ ἐπίσης στὶς *Μαροκινὲς ὁδολίσκας* τοῦ Ματίς. Ἐκεῖνο ποὺ ξεχωρίζει τὸν Ρουσσὼ εἶναι ὅτι ὁ ἐξωτισμὸς δὲν τὸν ὁδηγεῖ σὲ εἰδικὲς ἐκφράσεις γλώσσας ἢ ὕφους, ἀλλὰ ἀναπτύσσεται σὰ μιὰ ἐξαιρετικὴ του ἱκανότητα νὰ ἐξατομικεῖ μιὰν εἰκόνα ποὺ γεννήθηκε ἀπὸ τὸ συλλογικὸ ὑποσυνείδητο (ἐκφραση ποὺ τὴ χρησιμοποιεῖ ὁ Γιούνγκ γιὰ τὸν Πικάσο, μὰ ποὺ γιὰ τὸν Ρουσσὼ ἀποκτᾷ μιὰ σημασία λιγότερο πλατιά καὶ ἴσως ἀκριβέστερη). Γι' αὐτὸ οἱ πίνακες τοῦ Ρουσσὼ εἶναι εἰκόνες μὲ ἐξαιρετικὴ καθαρότητα, τέτοιες ποὺ μόνο ὁ Ντέ Κίρικο θὰ μπορέσῃ νὰ δημιουργήσῃ στὸ διάστημα μιᾶς σύντομης φάσεως, τῆς μεταφυσικῆς του περιόδου.

Ἡ φαντασία αὐτὴ εἶναι φαντασία μυθομανοῦς, ἀλλὰ μ' ἕνα μειονέκτημα: σβήνει κάθε διάκριση ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ τὸ μὴ πραγματικὸ. Στὸν Ρουσσὼ, ἡ πιὸ ἀφοπλιστικὴ ἀφέλεια συνταιριάζεται μὲ μιὰν ὀξύτατη πανουργία: τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι τὸν περιέβαλλαν μυστήρια ποὺ καὶ σήμερα ἀκόμα μένουν ἀνεξιχνίαστα. Εἶναι βέβαιο σχεδὸν πὼς δὲν πῆρε ποτὲ μέρος στὴ γαλλικὴ ἀποστολὴ τοῦ Μεξικοῦ (ἡ γνώση του γιὰ τὴν τροπικὴ βλάστηση βγαίνει κατ' εὐθείαν ἀπ' τὸ Βοτανικὸ Κῆπο ἢ ἀπὸ περιοδικὰ ὅπως τὸ «Γραφικὸ Περιοδικὸ» ἢ τὸ «Περιοδικὸ τῶν ταξιδιῶν»): ὁ Ὅτον Φριέζ, εἰδικὸς στὰ θαλασσινὰ ταξίδια, γνωμάτευσε ὅτι ὁ Ρουσσὼ δὲν εἶχε ποτὲ ταξιδέψῃ μὲ καράβι. Τί σημασία ἔχει; Ἡ κλίμακα τῶν ἀξιῶν μας κινδυνεύει νὰ μᾶς κἀνῃ νὰ ὑποψιαστοῦμε μιὰν ἀντίφαση στὸ σημεῖο ἀκριβῶς ποὺ



ὁ Ρουσσώ βρήκε ἕναν τρόπο νὰ ἐνταχθῇ στὸν πραγματικὸ κόσμο. Μὲ μιὰ περήφανη ἀφέλεια μετέβαλε σὲ θαυμαστὴ περιπέτεια τὴν ταπεινὴ μοίρα τοῦ μικροῦπαλλήλου, ποὺ ἡ ζωὴ του δὲν ἐνδιαφέρει κανένα. Κάτι ἀνάλογο θὰ γίνῃ καὶ μὲ τὸν Ἀπολλιναίρ, τὸν Ρουσσώ καὶ τοὺς σουρρεαλιστὲς (ὡς θυμηθοῦμε τὸ περίφημο ταξίδι τοῦ Ἑλύαρ γύρω ἀπὸ τὸν κόσμο, ποὺ δὲν κατορθώσαμε ποτὲ νὰ ἀποδείξωμε ἂν ἦταν αὐθεντικό).

**Τ**ΑΥΤΟΧΡΟΝΑ ὅμως ὁ Ρουσσώ διαφέρει πολὺ ἀπὸ τοὺς σουρρεαλιστὲς: ἐκδηλώνει ἕνα εἶδος λατρείας γιὰ τὴν ἐνταξὴ στὸν κόσμο τῆς πραγματικότητας, ποὺ τὸν κάνει νὰ συγγενεῖ μὲ τὸν Σεζάν· εἶναι γνωστὴ ἡ φιλοδοξία τοῦ τελευταίου γιὰ τὴ Λεγεώνα τῆς Τιμῆς, ὅπως ἐπίσης καὶ ὁ σεβασμὸς του γιὰ τοὺς ἀκλόνητους θεσμούς, γιὰ τὴν Ἐκκλησίαν καὶ τὸ Πανεπιστήμιο. Ὁ παραλληλισμὸς μὲ τὸν Σεζάν ἐπιβάλλεται πολλὰς φορές. Πραγματικὰ ὁ Ρουσσώ καὶ ὁ Σεζάν ἀμφισβήτησαν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον σύγχρονό τους τὴν ἰδέαν τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας. Οἱ δύο αὐτὲς προσωπικότητες — ποὺ φιλοδοξοῦσαν ιδιαίτερα νὰ συμμετέχουν στὴν κοινότητα τῶν ἀνθρώπων καὶ ἦταν οἱ λιγότερο ἱκανοὶ νὰ τὸ πετύχουν — κατόρθωσαν νὰ ἐκφράσουν τὰ ἔσχατα κίνητρα τῆς ποιητικῆς δραστηριότητας, ποὺ ἔμελλαν νὰ ἐπιβληθοῦν σὰ νέες ἀπαιτήσεις ἀλήθειας. Εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς στὴ μεταθανάτια ἐκθεση τοῦ Σεζάν, στὰ 1907, ὁ Ρουσσώ εἶπε: «Ὅλους αὐτοὺς τοὺς πίνακες θὰ μπορούσα νὰ τοὺς τελειώσω ἐγώ». Ὑπῆρχε ἀληθινὴ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στοὺς δύο καλλιτέχνες.

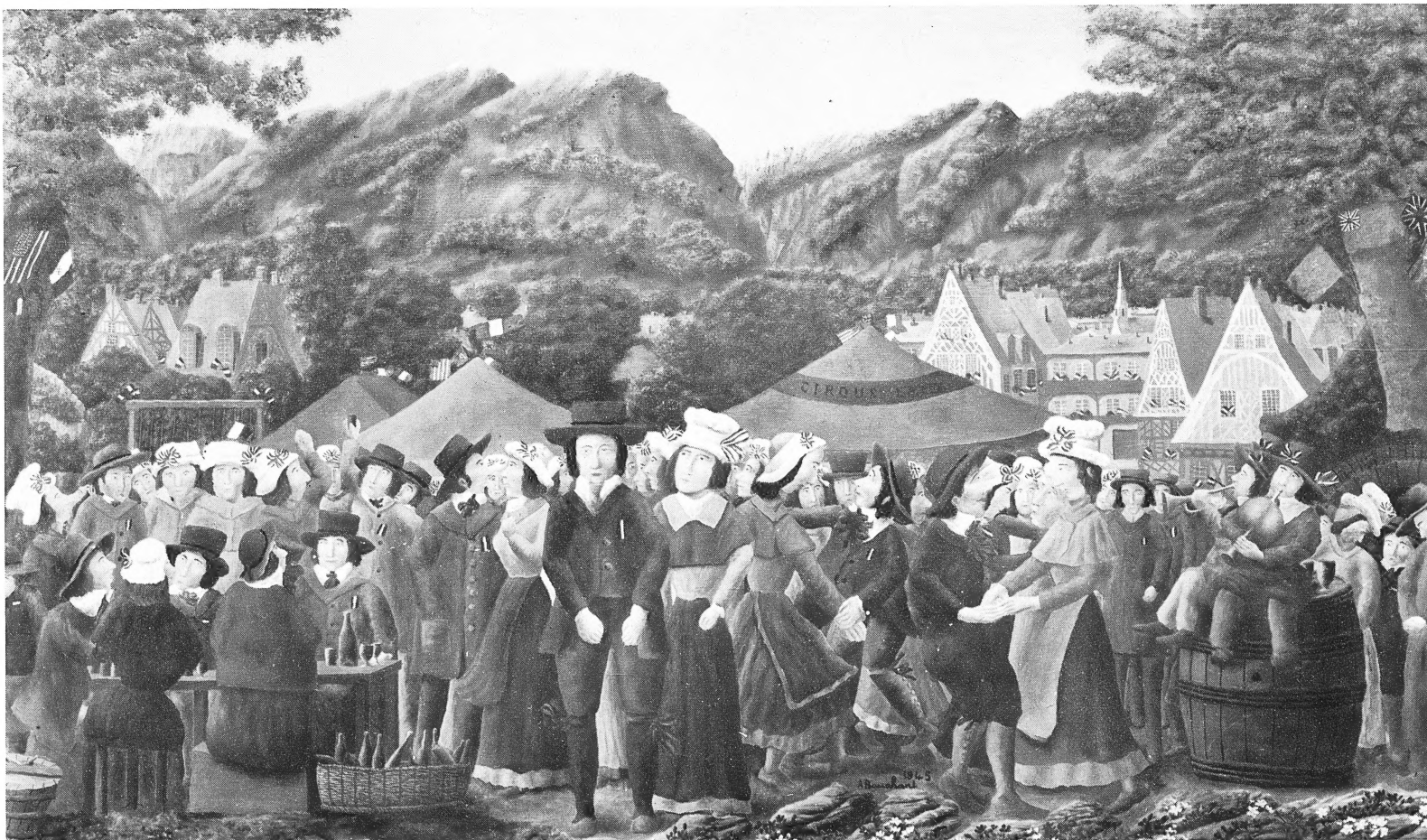
Ὁ Ρουσσώ δέχεται τὴ ζωὴ ὅπως εἶναι, γι' αὐτὸ καὶ ἡ φαντασία του εἶναι κατάφορτὴ ἀπὸ τὴν κοινοτοπία τῆς καθημερινῆς ἐμπειρίας. Οἱ πίνακές του, μὲ τὴν πλήρη τους ἔλλειψη εἰρωνείας, ἔχουν τὴ σοβαρότητα τῆς ἰδίας τῆς ζωῆς. Στὴν ἔσχατη ὑπερ-

βολή, μαγεία καὶ ζωὴ συμπύκνουν. Ἡ εἰκόνα κερδίζει σὲ καθαρότητα αὐτὸ ποὺ χάνει σὲ ἀληθοφάνεια. Γιὰ τὸν καλλιτέχνη, ὅμως, τὸ στυλ εἶναι τὸ μέσο γιὰ νὰ μεταγράψῃ τὴ γνώση του: τὰ τελευταῖα χρόνια, τὸ ἐνδιαφέρον τῶν νέων ζωγράφων καὶ τοῦ Πικάσσο νὰ πλάσουν μορφές-μαρτυρίες θὰ πρέπη νὰ εἶχε μιὰ καθαρτῆρια ἐπιρροὴ στὸν Ρουσσώ. Στὰ 1908, ὁ πίνακας *οἱ Ποδοσφαιριστὲς* εἶναι ἀναμφίβολα μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ ἀναπάντεχες ἐπιτυχίες του. Ὁ Ρουσσώ μοιάζει συνεπαρμένος ἀπ' τὸ νέο παιχνίδι τῶν μορφῶν ποὺ συμπλέκονται μέσα στὸ χῶρο σ' ἕνα εἶδος μαγεμένης ἐκστάσεως. Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε καὶ γιὰ τὸ ἔργο *Ὁ Ποιητὴς καὶ ἡ Μούσα του*, πορταῖτο τῆς Μαρί Λωρανσέν καὶ τοῦ Ἀπολλιναίρ. Ἀποκαλύπτεται καὶ ἐδῶ μιὰ ἐξαιρετικὴ πρωτοτυπία στὸν τρόπο ποὺ συνδέει καὶ συντάσσει τὰ διάφορα στοιχεῖα. Ἡ ἐπινόηση τοῦ Ρουσσώ στὴ σύνθεση εἶναι στενὰ δεμένη μὲ τὴν πνευματικὴ του στάση: ἔτσι ἐρμηνεύεται ἡ ὁμορφιά τοῦ πορταῖτου τοῦ *Μπροῦμμερ*, στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης.

Αὐτὴ ἡ ὁργάνωση τῶν στοιχείων τῆς συνθέσεως, τῆς φαντασίας καὶ τῆς προσωπικῆς ψυχολογίας θὰ φτάσῃ στὸ ἀποκορύφωμά της στὸ *Ὀνειρο* (1910), ἔργο θαυμαστὸ γιὰ τὴν πολυσύνθετη καὶ ἀρθρωμένη του δομὴ, ἄξιο νὰ παραβληθῇ μὲ τοὺς διασημότερους πίνακες τοῦ 19ου αἰῶνα, μὲ τὴ *Σχεδία τῆς «Μέδουσας»* τοῦ Ζερικὸ καὶ τὴ *Σφαγὴ τῆς Χίου* τοῦ Ντελακρουά. Σύμφωνα μὲ τὴ μεγάλη γαλλικὴ παράδοση, ὁ πίνακας αὐτὸς συγκεντρώνει στοιχεῖα πραγματικά, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὰ ἀκινητοποιῇ μέσα στὸ χῶρο σὰ σὲ μιὰν ὕλη ἄχαρη καὶ σκληρή. Μᾶς ξανάρχεται στὸ νοῦ μιὰ πασίγνωστη ἐκφραση ἀπὸ κάποια συνομιλία του μὲ τὸν Βολλάρ: «Κύριε Ρουσσώ, πὼς κατορθώσατε νὰ κάμετε τόσον ἀέρα νὰ περνᾷ μέσ' ἀπ' αὐτὰ τὰ δένδρα;» — «Παρατηρώντας τὴ φύση, κύριε Βολλάρ».







4

## Οἱ λαϊκοὶ ζωγράφοι στὴ Γαλλία Ὁ κόσμος τῶν Ναΐφ

ROBERT MARTIN

«**Α**ΡΧΙΖΟΝΤΑΣ ἀπ' τὸν Βὰν Γκόγκ, ὅλοι μας εἴμαστε αὐτοδίδακτοι», εἶπε ὁ Πικάσσο, «κι ἀφοῦ ἡ παράδοση βούλιαξε στὸν ἀκαδημαϊσμό, χρειάζεται νὰ ξαναδημιουργήσουμε μιὰν ὁλόκληρη γλῶσσα».

Οἱ καλλιτέχνες ποὺ ἔκαναν εὐσυνείδητα τὶς κλασικὲς ἀσκήσεις, πασχίζουν μὲ κάθε τρόπο νὰ ξαναβροῦν μιὰν ἀρχέγονη δροσιά. Εἶναι ἀξιοσημείωτο πὼς ὁ Ματίς, ὁ Βυγιάρ, ὅπως ἐπίσης πρὶν ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες κι ὁ Ντὰ Βίντσι, χρησιμοποίησαν τὸ ἀριστερὸ χέρι, τὸ «ἀναλφάβητο» καὶ πιὸ εὐαίσθητο στὸ συναίσθημα ἀριστερὸ χέρι, γιὰ νὰ ξεχάσουν τοὺς αὐτοματισμοὺς τους. Ἰδωμένη ἀπὸ τὸ πρίσμα αὐτό, ἡ ἀφαίρεση συμπίπτει μὲ τὴν ἀποξένωση ποὺ εἶναι ἀναγκαία γιὰ τὴν ἔκφραση.

Ἀληθινοὶ αὐτοδίδακτοι, οἱ σημερινοὶ «Ναΐφ» ἐκφράζουν τὴ συγκίνησή τους μὲ πολλὴ εἰλικρίνεια καὶ ἀδεξιότητα καὶ μὲ ἀπροσδόκητα ἀποτελέσματα. Γνωρίζουν ὁλοένα μεγαλύτερη δημοτικότητα στοὺς κύκλους τῶν ἐρασιτεχνῶν, τῶν ἐμπόρων πινάκων καὶ τῶν μουσείων. Βέβαια σὲ ἄλλες ἐποχὲς λαϊκοὶ καὶ αὐτοδίδακτοι ζωγράφοι δούλευαν ἀνώνυμα. Τὸ Παρίσι ἀφιερώνει στοὺς Ναΐφ τοῦ 20οῦ αἰῶνα ἀξιόλογες ἐκ-

θέσεις. Πρόσφατα στάλθηκαν στὸ Τόκιο, μὲ φροντίδα τῆς γκαλερί Σαρπαντιέ, 129 πίνακες λαϊκῶν ζωγράφων.

Στὴν αἶθουσα Βίλχελμ Οὐντε, στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τοῦ Παρισιοῦ, ἐκτίθενται ἀποκλειστικὰ ἔργα τῶν Μπωσάν, Μπομπού, Ντεσελέτ, Ντενός, Ζὰν Ἐβ, Λεφράν, Περροννέ, Ρεμπέρ, Ρουσσώ, Σβάρτσενμπεργκ, Σεραφὶν καὶ ἄλλων. Στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου (Σφαιριστήριο) ὁ Ρουσσώ ἔχει τὴ θέση ποὺ ἤξερε πὼς τοῦ ἀνήκει.

Καταλαβαίνομε ἄραγε τὸ ἔργο τῶν Ναΐφ καλύτερα ἀπ' ὅ,τι ἄλλα; — «Μπροστὰ στὰ ἔργα τοῦ Ρουσσώ γελοῦσαν σὰ νὰ βρίσκονταν σὲ τσίρκο», διηγεῖται ὁ Βίλχελμ Οὐντε. Τώρα εἴμαστε ἐτοιμοὶ νὰ σταθοῦμε ἐκστατικοὶ μπροστὰ στὴν «ἀφέλεια». Αὐτὴ πάλι, ἂν δὲ φτάνη γιὰ νὰ γίνη τὸ ζωγραφικὸ ἔργο, μπορεῖ ὥστόσο νὰ συμβάλῃ σ' αὐτό, ὄντας ἡ αἰτία τῆς τόλμης, τῆς δύναμης καὶ τῆς ἐφευρετικότητας. Δὲν πρόκειται τόσο γιὰ ἀφέλεια, ὅσο γιὰ ποιητικὸ αἶσθημα, δεμένο μὲ μιὰν ἀντίληψη τῶν μορφῶν, τῶν χρωμάτων καὶ τῶν ὕλικῶν, μὲ μιὰν «ἰδιοσυγκρασία» ζωγράφου, ποὺ ὡς τότε δὲν εἶχε κατορθώσει νὰ ἐκφρασθῇ. Εἶναι μιὰ ζωγραφικὴ σὲ φυσικὴ κατάστα-

ση, ἀλλὰ κάθε ἄλλο παρὰ ἀκαλλιέργητη.

Οἱ Ναΐφ ἔχουν μιὰ τεχνοτροπία ἠθελημένη πολλὰς φορές, ἀποκτημένη μὲ «πεισματική δουλειά»: αὐτὸ μπορούμε νὰ τὸ διαπιστώσουμε παραβάλλοντες τὰ σχέδια τοῦ Ρουσσώ ἐκ τοῦ φυσικοῦ μὲ τοὺς ὁλοκληρωμένους τοῦ πίνακες.

Διακοσμητικοί, ἀνεκδοτικοί, δουλεύοντας τὰ θέματά τους σὰν κεντήματα ἢ τραγούδια, εὐσυνείδητοι δουλεῦτες, οἱ καλλιτέχνες αὐτοὶ ζωγραφίζουν τὰ αἰσθήματά τους, τὰ ἐξηγοῦν, τὰ ἀποδεικνύουν μὲ σχολαστικότητα. (Ἡ διακοσμητικὴ τους δύναμη θυμίζει τοὺς πριμιτίφ, ποὺ ὥστόσο δὲν ὑπῆρξαν οὔτε «ναΐφ» οὔτε αὐτοδίδακτοι).

Ὅσοι ἄρχισαν νὰ ζωγραφίζουν ἔχοντας ἤδη ἓνα ἐπάγγελμα — ὁ Ρεμπέρ ἦταν ταχυδρομικὸς, ὁ Ντελαπόρτ σιδηράς, ὁ Μαξιμ ὁδηγὸς ἀτμομηχανῆς, ὁ Μποννὲν κόπτης γουναρικῶν, ὁ Καγιὼ ἀλλαντοποιὸς — εἶναι ἐτοιμοὶ, τὴν ἡμέρα ποὺ ἀφοσιώνονται στὸ πάθος τους, νὰ θαυμάσουν τὸ καθετί. Σ' αὐτὸ ὀφείλεται ὁ γιορταστικὸς χαρακτήρας ποὺ εἶναι διάχυτος στὰ ἔργα τους μὲ τὰ γελαστὰ χρώματα.

Ἄν οἱ κλασικοὶ ζωγράφοι θέλουν συχνὰ νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸ περιβάλλον τους, οἱ



Ναΐφ νιώθουν άνετα μέσα στο δικό τους και δέν παύουν ποτέ νά τὸ ἐξερευνοῦν. Ἡ τέχνη τους εἶναι τέχνη λαϊκή, τέχνη εἰκονογράφων. Ὄντας μακριὰ ἀπὸ κάθε διανοητικὸ ἀκροβατισμὸ, εὐκόλα θὰ μπορούσε νὰ βρεθῇ στὴν ἐπιγραφὴ ἑνὸς τυρεμπόρου ἢ ἑνὸς μανάβη, ἢ στὸν τοῖχο τοῦ εἰσπράκτορα τοῦ χωριοῦ ὅπως ἡ τέχνη τοῦ Ντεμονσύ, ποτὲ χυδαία, ἀκόμα καὶ στὰ ζωηρότερα τῆς χρώματα. Ξέρει νὰ εἶναι πονηρὴ καὶ καυστικὴ· στὴ βάση τοῦ μνημείου τῆς *Πλατείας Ὁμονοίας* τοῦ Λεφράν διαβάζομε τὴν ἀφιέρωση: «Σ' αὐτὸ πὺν πέθανε».

Ἡ Σεραφίν, ὑπηρετρία τοῦ Βίλχελμ Οὐντε, ἀρχίζει νὰ ζωγραφίζη γύρω στὰ πενήντα τῆς, μὲ μαστοριά ἀπὸ τὸν πρῶτο τῆς πίνακα κιόλας. Κλειδαμπαρώνεται γιὰ νὰ φυλάξη ὅλα τῆς τὰ μυστικά. Ζωγραφικὴ λουλουδιῶν πὺν ἔγιναν φλόγες, πὺν ἀναλύονται σὲ πετράδια, ζωγραφικὴ μυστικιστικὴ. Μὲ τὰ κέρδη ἀπὸ τὸ πρῶτο τῆς ἔργο ἀγοράζει ἕνα καπέλο, σύμβολο γι' αὐτὴν τῆς ἀξιοπρέπειας.

Ζωγράφος τῆς βροχῆς — καὶ τί βροχῆς! — ἡ Κ. Φαβιέ, πὺν πρῶτα ἔπλεκε στεφάνια γιὰ κηδεῖες καὶ ἀργότερα ἔγινε μοδίστρα, ραβδώνει τοὺς πίνακές τῆς ὅπως κάνουν οἱ Ἰάπωνες. Ὁ Μπουκέ, πρῶν χασάπης, κά-

νει ν' ἀνθίσῃ μιὰ πρωτόφαντη ἀνοιξή, χνουδωτὴ, ἀνάλαφρη, ἀνεπαίσθητα ὑγρὴ. Παντοῦ πλανιέται τέτοια χαρά, πὺν «θὰ ἤθελα νὰ περάσω ἕνα Σαββατοκύριακο σ' αὐτὸ τὸν τόπο», λέει ὁ διευθυντὴς τῆς πινακοθήκης ὅπου ἀνήκει ὁ πίνακας.

Ὁ Ρεμπέρ — πάνω ἀπὸ ὀγδόντα χρόνων σήμερα — πρῶν ὑπάλληλος τῶν Ταχυδρομείων, ὅπου ἐργαζόταν ἀπὸ τῆς πέντε τὸ πρωὶ γιὰ νὰ ἔλῃ ἐλεύθερος τὸ ἀπόγευμα, δουλεύει τοὺς πίνακές του ἐπὶ δυὸ μῆνες, ἔπειτα περιμένει τὸ ἀνοιξιὰτικο φῶς γιὰ νὰ ζωγραφίσῃ ὡς τὸν Ἰούνιο. Ἐδῶ κι ἐκεῖ στοὺς πίνακές του διαβάζομε τὴν ἀφοσίωσή του στὸν Βερμέερ, γιὰτὶ πολλὲς φορὲς γράφει τὸ ὄνομά του ἢ βάζει μέσα ἕνα ἀπὸ τὰ ἔργα του. Τὸ ἐπάγγελμά του, τὰ ἀρχιτεκτονήματά του τὸν δείχνουν νὰ συγγενεῦῃ μὲ τὰ ἔργα ἐκεῖνα τοῦ Βερμέερ ὅπου ἡ αὐστηρότητα φτάνει στὴν τελειότητα.

Ὁ Μπωσάν, γεωμέτρης καὶ κηπουρός, πὺν πέθανε τὸ 1958, εἶναι ἀσφαλῶς ὁ πιὸ ζωγράφος ἀπὸ τοὺς Ναΐφ. Τὸ ὕλίκό του εἶναι πλούσιο (οἱ Ναΐφ δείχνουν πολλὰς φορὲς κάποια στεγνότητα προτοῦ φτάσουν νὰ ἐξουσιάζουν τὴν τεχνικὴ τους). Ζωγράφος λουλουδιῶν, ζωγράφος τῆς Ἱστορίας (ξέρει

νὰ τὴν κάνῃ ζωντανή), δημιουργεῖ συνάμα πρόσωπα πὺν δὲ μοιάζουν μεταμφιεσμένα. Κρίμα πὺν ὅλοι αὐτοί, καὶ μαζί τους ὁ Τελώνης Ρουσώ, δέν μπορούσαν νὰ εἶναι «ὑπάλληλοι» τῆς ζωγραφικῆς, γιὰ νὰ διακοσμήσουν τὰ κοινοτικά μας μέγαρα.

Ὁ Βιβέν πετυχαίνει μὲ τοῦβλα καὶ πέτρες μιὰ ἔντονη διακοσμητικὴ ἐντύπωση συχνὰ μνημειακὴ. Πολὺ ἐξεζητημένα, τὰ τοπία του ἔχουν τοὺς σπάνιους τόνους τῆς μονοχρωμίας τῶν ἀναγλύφων.

Γιὰ τὸν Ζ. Μ. Γκριμώ, πὺν γεννήθηκε τὸ 1884, δέν ξέρομε τίποτα σχεδόν. Δύο ἀπ' τοὺς πίνακές του βρίσκονται σὲ μιὰ ἀμερικάνικη συλλογὴ. Ἐνας ἄλλος ἀνῆκε στὸν Βλαμένκ.

Ἄλλοι, λιγότερο γνωστοὶ λαϊκοὶ ζωγράφοι, ἐργάζονται στὴν ἀπομόνωση, πουλώντας κανένα πίνακα ἐδῶ κι ἐκεῖ, ἐκθέτοντας μερικὲς φορὲς ἔργα τους καὶ συνεχίζοντας ν' ἀσκοῦν τὸ πρῶτο τους ἐπάγγελμα, ὅπως ὁ Ἀνρί Σέρ, ζωγράφος τῶν ποιητικῶν ὀνείρων, ἢ ὁ Λαζάρ Μεγιέρ μὲ τοὺς φοβεροὺς ἥλιους του. Ἄλλοι πάλι, πὺν δέν ἔχουν κανένα ἐπάγγελμα παρὰ μόνο καιρὸ μέσα στὴ φυλακὴ τους ἢ στὸ σπῖτι τους, ἐκφράζουν μὲ τὸ δικό τους τρόπο τὸ μυστικό τους, τ' ὄνειρό τους.

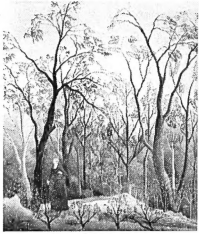
Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Λ. ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΥ



- 1 - *Αὐτοπροσωπογραφία* (1895), Μπουένος Ἀίρες, συλλογὴ Ἀντόνιο Σανταμαρίνα.
- 2 - *Περιπατητὲς σὲ πάρκο* (1908), ἰδιωτικὴ συλλογὴ (Φωτογραφία Giraudon).
- 3 - *Ἀποψη τῆς νησίδας Σαιν-Λουὶ ἀπὸ τὸ λιμάνι τοῦ Ἀγίου Νικολάου, τὸ βράδυ* (1888), Παρίσι, ἰδιωτικὴ συλλογὴ.
- 4 - *Ἡ Γιορτὴ τῆς Ἀπελευθέρωσης*. Ἔργο τοῦ Μπωσάν, Παρίσι, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης. (Φωτογραφία Giraudon).
- 5 - *Ἡ Παναγία τῶν Παρισίων*. Ἔργο τοῦ Βιβέν, Παρίσι, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης. (Φωτογραφία Giraudon).



## Οι πίνακες



**I. ΣΤΟ ΔΑΣΟΣ** (1886 — 70 × 60 εκ.). Ζυρίχη, Κούνστχαους. — Από τους πρώτους πίνακες του Ρουσσώ κι ένας από τους λίγους που δικαιολογούν αληθινά το χαρακτηρισμό «ναϊφ», γιατί τα στοιχεία του είναι έντελώς αυθόρμητα. Το θέμα του δάσους, με την παράλληλη διάταξη των κορμών των δένδρων που δημιουργεί ένα ρυθμό, ξανάρχεται συχνά στο έργο του «Τελώνη».



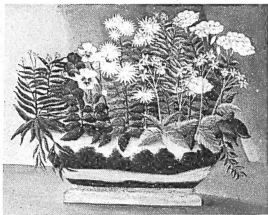
**II - III. Ο ΠΟΛΕΜΟΣ** (1894 — 113 × 193 εκ.). Παρίσι, Λοϋβρο. — Όπως φαίνεται, οι διαστάσεις του πίνακα έχουν περιοριστή. Δεν έχει το συνηθισμένο πλάτος του ρυθμού του Ρουσσώ. Είναι από τα πρώτα έργα όπου εκδηλώνεται το παιγνίδι των μορφών σε σχέση με τις σκοτεινές και ανοικτόχρωμες επιφάνειες, που θυμίζει την όμορφη, όρισμένων έργων βαρβαρικής τέχνης.



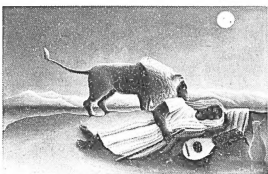
**IV. ΕΓΩ, ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ-ΤΟΠΙΟ** (1890 — 200 × 115 εκ.). Μουσείο της Πράγας. — Δεν είναι πια δυνατό να γίνη λόγος για άφελεια. Στο τοπίο αυτό νιώθει κανείς τον ένθουσιασμό του καλλιτέχνη που ανακαλύπτει ένα ύψος. Έδω το πρόσωπο δεν έχει πια παρά κατά προσέγγιση σχέση με το περιβάλλον. Ο ζωγράφος εικονίζεται με την εξιδανικευμένη αξιοπρέπεια του επαγγέλματός του.



**V. ΠΑΙΔΙ ΣΤΟΥΣ ΒΡΑΧΟΥΣ** (1895 — 97,55 × 45 εκ.). Ουάσιγκτον, Εθνική Πινακοθήκη Τέχνης, Συλλ. C. Dale. — Τα χέρια, φρόνιμα ακουμπισμένα στα ρούχα, οι ριγώτες κάλτσες, οι σκοτεινές κηλίδες των ματιών, του στόματος, όλα έχουν τη σφραγίδα του δυναμισμού. Η ψυχολογία του παιδιού που ανοίγει τα μάτια του στον κόσμο δύσκολα θα μπορούσε να εκφραστεί έτσι με το λόγο.



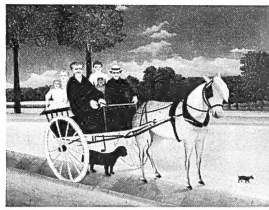
**VI. ΤΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ** (1890 - 95 — 37,5 × 45 εκ.). Νέα Υόρκη, Συλλ. Hirshon. — Ο Ρουσσώ απλώνει τα διάφορα χρώματα σ' ένα χώρο οργανωμένο με φροντίδα. Το πάθος της ακρίβειας έρχεται και βοηθάει την τεχνική: ο ζωγράφος καλύπτει διαδοχικά τον πίνακα με διάφορα χρώματα: πρώτα βάζει όλα τα κόκκινα, έπειτα όλα τα πράσινα, έπειτα τα άσπρα.



**VII. Η ΚΟΙΜΙΣΜΕΝΗ ΤΣΙΓΓΑΝΑ** (1897 — 129 × 200 εκ.). Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (δωρεά της κ. S. Guggenheim). — Την αιώρηση στο χώρο την ευνοεί ή όμορφη της έξωτικης εικόνας. Το έργο αυτό φαίνεται λιγότερο εμπνευσμένο από το Παιδί στους βράχους. Μπορεί όμως δικαιολογημένα να θεωρηθεί πρωτότυπο για την έκφραστική δύναμη και την αυστηρότητά του.



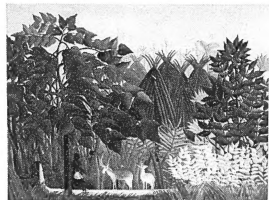
**VIII. Ο ΓΑΜΟΣ** (1905 — 163 × 114 εκ.). Παρίσι, Λοϋβρο (δωρεά Guillaume - Walter). — Στο ρυθμό του φυλλώματος ο Ρουσσώ ανακαλύπτει τη θαυμαστή δημιουργία ενός μεγάλου τεχνίτη. Η ανθρώπινη συντροφιά, που μοιάζει σχεδόν σ' α να αιώρηται στον αέρα, έρχεται σ' αντίθεση με το βαθιά ριζωμένο τοπίο. Τα μαύρα και τα άσπρα θα τα έκτιμήση πολύ ο Γκωγκέν.



**IX. Η ΑΜΑΞΑ ΤΟΥ ΜΠΑΡΜΠΑ-ΖΥΝΙΕ** (1908 — 97 × 129 εκ.). Παρίσι, Λοϋβρο, Συλλογή Jean Walter. — Ο ζωγράφος εμπνεύστηκε αυτό το έργο από μία φωτογραφία. Όπως και στο Γάμο, δημιουργείται κι εδώ μία σχετική ισορροπία ανάμεσα στο τοπίο, στέρεα άγκυροβλημένο μέσα στο χώρο, και την ομάδα των ανθρώπων, που έχουν ύψος περιπατητών έτοιμων ν' ξεκινήσουν.



**X. Η ΜΟΥΣΑ ΕΜΠΝΕΕΙ ΤΟΝ ΠΟΙΗΤΗ** (1909 — 146 × 97 εκ.). Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης. — Ο καλλιτέχνης μοιάζει συνεπαρμένος απ' το θέμα του, που δεν έχει τον παραισθησιακό χαρακτήρα άλλων του έργων, αλλά μία τρυφερότητα που ξεκουράζει το μάτι σ' αν επιφάνεια ταπεταρίας. Ο ρυθμός των λουλουδιών αφήνει ν' προβάλλεται η μαγεμένη παρουσία των προσώπων.



**XI. Ο ΚΑΤΑΡΡΑΚΤΗΣ** (1910 — 115 × 151 εκ.). Σικάγο, Ίνστιτούτο Τέχνης. — Τα αφηγηματικά στοιχεία της έξωτικης μυθολογίας έναρμονίζονται με τα στυλιστικά έμφε. Τα πρόσωπα και οι καλύβες είναι μάρτυρες μιάς φύσεως που ο καλλιτέχνης τη νιώθει σ' αν απόλυτο ρυθμό, σ' αν μιάν άρχέγονη ζωή του ανθρώπου, παράλληλη και ισοδύναμη με τη ζωή της φύσεως.



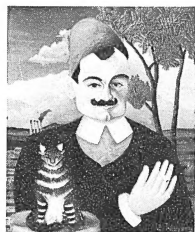
**XII. Η ΓΟΗΣΣΑ ΤΩΝ ΦΙΔΙΩΝ** (1907 — 167 × 189 εκ.). Παρίσι, Λοϋβρο, Μουσείο του Σφαιριστήριου. — Είναι από τα έργα που θυμίζουν περισσότερο τα θέματα της λαϊκής εικονογραφίας του τύπου του Έπιβάλ. Ο Ρουσσώ προσηλώνεται άνεπιφύλακτα σ' αυτή τη μυθολογία. Η παράσταση των φιδιών ανακαλεί πραγματικά τις σκοτεινές τάσεις του ύποσυνειδητού.



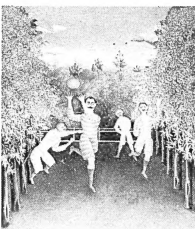
**XIII. ΠΑΡΘΕΝΟ ΔΑΣΟΣ ΣΤΟ ΗΛΙΟΒΑΣΙΛΕΜΑ** (1907 — 114 × 162,5 εκ.). Βασιλεία, Μουσείο Τέχνης. — Η έπινοητικότητα του καλλιτέχνη εξελίσσεται παράλληλα με την ιδιομορφία της φύσεως. Η σιλουέτα του Μαύρου παίρνει μιά πρωτοφανή διάσταση. Βλέποντας τον ένθουσιασμό των κυβιστών γι' αυτό του είδους τα έργα ο Ρουσσώ συνειδητοποίησε την προσωπικότητά του.



**XIV - XV. ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ** (1910 — 204 × 298 εκ.). Νέα Υόρκη, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. — Το ντιβάνι, ή σιλουέτα του αψηγής και τα ζώα περιβάλλονται από φυτικά στοιχεία: πραγματικότητα και μαγεία συγχέονται. Μόνο ή γυναίκα μοιάζει ν' αν θέλει ν' αν διατηρήσει μιά προσωπική ζωή, μετέχοντας πάντως στο χώρο. Η αυθαίρετη στάση της μεγαλώνει το ενδιαφέρον του συνόλου.



**XVI. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΠΙΕΡ ΛΟΤΙ** (1906 — 61 × 50 εκ.). Ζυρίχη, Κούνστχαους. — Στιγμή χαλαρώσεως, παρ' όλη τη σχηματική εκζήτηση. Οι ρίγες του γάτου, το φωτεινό χέρι, ξεχωρίζουν επάνω στην επίπεδη επιφάνεια του σακακιού, όπως και ο κόκκινος σκούφος επάνω στον ούρανό. Η ταύτιση με τον Πιέρ Λοτι άμφισβητείται σήμερα. Ίσως είναι αυτόπροσωπογραφία.



**XVII. ΟΙ ΠΟΔΟΣΦΑΙΡΙΣΤΕΣ** (1908 — 100,5 × 80 εκ.). Νέα Υόρκη, Μουσείο Σ. Γκούνγκενχάιμ. — Για τον Ρουσσώ, ή εκλογή του θέματος έχει πολύ μεγάλη σημασία. Έδω θέλει ν' αν παρουσιάσει μιά σκηνή με χαρακτήρα σύγχρονο. Το έργο μοιάζει ν' αν υμνή τις άξίες της άνεμελιάς και του παιχνιδιού, που είναι έμφυτες στην ανθρώπινη φύση. Η σύνθεση έχει κλασική αυστηρότητα.

















Henri Rousseau



























































**Για πρώτη φορά στην Ελλάδα παρόμοιο έργο έσημείωσε τέτοια καταπληκτική επιτυχία όπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Έγιναν κυριολεκτικά ανάρπαστα τα πρώτα τεύχη. Για όσους δεν επρόφθασαν να τα αποκτήσουν, τους γνωρίζομεν ότι τα τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ-Λωτρέκ, Βαν Γκόγκ, Ντελακρουά και Γκωγκέν θα ξανατυπωθούν πολύ σύντομα και θα κυκλοφορήσουν στις 15 Φεβρουαρίου 1972.**

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το επόμενο τεύχος μας:



Ήδη εκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βαν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν

Οι εικόνες των εξωφύλλων των τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

**Η αρίθμηση των σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.**

Μερικοί από τους

### «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	Ρέμπραντ
Μαντένια	Γκόγια
Μποττιτσέλλι	Νταβίντ
Ίερώνυμος Μπός	Ντελακρουά
Λεονάρντο ντα Βίντσι	Ντωμιέ
Ντύρερ	Βαν Γκόγκ
Μιχαήλ Άγγελος	Ματς
Ραφαήλ	Πικάσσο
Τισιανός	Μοντιλιάνι
Χόλμπαϊν	Ντέ Κίρικο
Μπρέγκελ	Γύζης
Έλ Γκρέκο	Λύτρας
Ροϋμπενς	Βολανάκης
Βελάσκειθ	Παρθένης κ.ά.

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRÍ-«ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692-635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Οι Έκδοτικοί Οίκοι «FABBRÍ» και «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

### «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Το έργο αυτό έχει κυκλοφορήσει και κυκλοφορεί σε εκατομμύρια αντίτυπα στην Ιταλία, στη Γαλλία, στην Αγγλία, στη Γερμανία, στη Βραζιλία, στο Ισραήλ, στην Ιαπωνία και σε πολλές άλλες χώρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε έναμιση χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες ολόσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνει 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια έργασια πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ του έργου είναι ήδη έτοιμος, βιβλιοδετημένος, και μπορείτε να τον βρήτε στα βιβλιοπωλεία και στα κατά τόπους πρακτορεία έφημερίδων.

Η επεξεργασία έγινε με ηλεκτρονικά μηχανήματα, που έφερε ειδικά για το σκοπό αυτό η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα έργο που φέρνει, με την επαναστατικά χαμηλή τιμή του και την εξαιρετική του ποιότητα, τη μαγεία της ζωγραφικής στους πολλούς! Σε όλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχει τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες ολόσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος-βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορή τώρα στην επαναστατική τιμή των 30 δρχ. την εβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη των ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ των Ελλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με ελάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήσει την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!

Η έκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Κάτι έντελως ιδιαίτερο στην πνευματική ζωή της χώρας μας. Και κάτι έντελως ιδιαίτερο στη δική σας ζωή. Ένα πραγματικό απόκτημα, ένα έφοδιο, για σας, για όλη την οικογένεια, και, αύριο, για τα παιδιά σας. Γιατί είναι ένα έργο που δεν «παλιώνει». Σαν γνήσιο έργο τέχνης.